

# LANDSCHAFT DES KRIEGES, GEMEINSCHAFT DES ERZÄHLENS. PETER HANDKES *MEIN JAHR IN DER NIEMANDBUCHT*

ALEXANDER HONOLD

Das Buch *Mein Jahr in der Niemandsbucht* schildert die geographische und landschaftliche Lage, in manchen Zügen vielleicht auch die soziale Situation, in welcher der Schriftsteller Peter Handke seit Anfang der neunziger Jahre lebte.

Ich bin nicht unzufrieden mit dem Verlauf meiner Tage [...]. Die Art meines Tuns wie meines Nichtstuns entspricht mir im großen und ganzen, und ebenso auch meine Umgebung, das Haus, der Garten, die abgelegene Vorstadt, die Wälder, die Nachbartäler, die Zuglinien, die kaum sichtbare und um so spürbarere Nähe des großen Paris unten im Seinebecken hinter dem östlichen Hügelwald.<sup>1</sup>

Der friedvolle, naturnahe Ton der Schilderung wirkt wie in sich ruhend, er ist aber trügerisch. Hier fehlt etwas, wie letztlich in jedem Idyll. Einige hundert Seiten später befindet sich der Icherzähler dieses Prosawerks auf einem Baumstrunk am Rande eines Dünenweges, in den sandigen Hügeln und Wäldern der den Einzugsraum der Großstadt ins Weite zerdehnenden Landstriche. Wieder verdichtet sich der Schauplatz zu einer bildhaften, fast idyllischen Szenerie, in der die Zeit still zu stehen scheint, als unversehens Stunde und Zeichen eines wie beiläufig erfassten panischen Schreckens sich einstellen.

Es war inzwischen Mittag, laue Luft, und die gewohnten, gleichwohl jedesmal wieder schreckenden Läufer tauchten auf, aus den tausend Bürohäusern oben auf dem Plateau, bunt wie nichts sonst im Wald. [...] Ein wenig später, nach dem Landungsheulen einer Düsenmaschine oben vom Militärflugplatz Villacoublay, flogen Helikoptergeschwader, mit Staatsbesuchern über die Hügel nordostwärts nach Paris, worauf mir einfiel, daß dort an dem Tag eine Konferenz zu einem Bürgerkrieg stattfand. (NB, 258)

---

1 Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* [=NB], S. 13.

Vom militärischen Flughafen ist an anderer Stelle des Textes im Zusammenhang eines Flugzeugabsturzes nochmals die Rede (NB, 430). Ein Menetekel fürwahr sind die Schlüsselworte Konferenz und Krieg. Sie bezeichnen, niedergeschrieben im Jahr 1993, längst noch nicht die schicksalhafte Konferenz von Rambouillet vom Februar 1999, auf der ein Abkommen zur Regelung der zivilen Selbstverwaltung des Kosovo geschlossen wurde, das dem Protokoll zufolge sowohl den Schutz der albanischen Bevölkerungsmehrheit des Kosovo wie auch die territoriale Integrität Jugoslawiens gewährleisten sollte, jedoch nur von den Vertretern der Kosovo-Albaner, nicht aber von der Delegation aus Belgrad unterzeichnet wurde. Und doch: Der politisch-poetische Beziehungssinn, mit dem die Rambouillet-Konferenz und ihre Folgen im Frühjahr 1999 zum Ausgangspunkt für Peter Handkes Reisen ins serbische Kriegsgebiet und für den Bericht *Unter Tränen fragend* (2000) werden würde, scheint ästhetisch präfiguriert in jener epischen Positionsbestimmung der frühen neunziger Jahre am Rande des Landschaftsbeckens östlich von Paris. Dass der im Jahreslauf 1993 entstandene Text, wie eine Widmung oder einen Vorsatz, dem ersten Kapitel vorangestellt die Jahreszahl 1997 prangen lässt, signiert ihn als antigeschichtliche Aufbietung epischer Energien. Zu seinem Charakter als »Märchen aus der neuen Zeit« zählt ferner die Erinnerung an eine nie dagewesene geschichtliche Konstellation, als

der Schachclub Rinkolach Meister des Jaunfelds wurde, in Kärnten ein ehemaliger Partisan zum Landeshauptmann gewählt wurde, seinem unterlegenen Rivalen im Bärenental die Jungfrau Maria erschien, jenseits der Grenze Abgesandte der Jugend sämtlicher südslawischer Völker zusammentrafen und wieder »Jugoslavija!« sangen (NB, 414),

kurzum: das Märchen einer verkehrten Welt. Weil die Niemandsbucht mit ihrem episches Schwemm- und Strandgut diese kalkulierte chronikalische Haltlosigkeit aufweist, kann sie zum Trägermedium früherer und folgender Zeiten taugen.

Fünf Jahre später, im Frühjahr 1999: Die Welt der Politik und der militärischen Eskalation wird, noch bevor der Schriftsteller ihr an die realen Schauplätze der jugoslawischen Städte und Landschaften nachreist, auf symbolische Weise und anhand ihrer medialen Abbilder in die Lebensumstände der *Niemandsbucht*-Landschaft integriert.

Am Vorabend der Abreise mit einem befreundeten jugoslawischen Ehepaar in einer Brasserie von Versailles; die zwölfjährige Tochter geht in eine französische Schule: gleich nach dem ersten Tag des NATO-Kriegs gegen Jugoslawien hat die ganze Klasse sich mit ihrer Mitschülerin solidarisiert und einen Protestbrief an den französischen Staatspräsidenten geschickt; inzwischen, fünf Tage nach dem Beginn der immer massiveren Raketen- und Bombenangriffe, werden im TV fast nur noch albanische Flüchtlinge gezeigt, es heißt fast nur noch, statt

›Krieg gegen Jugoslawien‹, ›Krieg im Kosovo‹, und die Mitschüler des jugoslawischen Kindes fangen an sich ihres Protestes gegen den Krieg zu schämen. Der jugoslawische Vater möchte hier im westlichen Europa bleiben, hier könne er besser für seine Sache kämpfen; die jugoslawische Mutter möchte heim nach Jugoslawien, einmal weil ihr Sohn in Belgrad lebt, und einfach nur so.<sup>2</sup>

Handkes Stellungnahme zum Krieg bedient sich des Gestus der tagebuchartig direkten, unbearbeiteten Aufzeichnung. Gleichwohl ist der Eintrag sorgfältig komponiert. Der repetitive Status des Fanalwortes Jugoslawien, der Kampf um die vermeintlich richtigen Bilder und Begriffe, die vehemente Medienkritik – all dies ist in Handkes kurzer Schilderung zu einem belastbaren Indikator einer sich verschiebenden Stimmungslage szenisch verdichtet und formuliert damit seinerseits ein klar umrissenes Feindbild, gegen das die Intervention des reisenden Schriftstellers mit Bitternis anschreibt. Im Sprachgebrauch Peter Handkes steht, spätestens seit dem Slowenienroman *Die Wiederholung* (1986), die Staatsbezeichnung Jugoslawien metonymisch für ein multinationales, aus unterschiedlichen Kulturen zusammengesetztes Gebilde, an dessen konfliktreichem Schicksal und kriegesischem Auseinanderbrechen der Autor den größten emotionalen Anteil nimmt.

Wie weit zurück liegt die *Niemandsbucht*, von den späteren Jugoslawientexten oder der *Morawischen Nacht* aus betrachtet? Ein Jahreslauf am Rande von Paris in der fast schon ländlichen Umgebung sich zerfransender Vorstädte, die Chronik einer Lebenswelt, die im zweifachen Sinne Peripherie ist, nämlich ebenso durch das Zeitgeschehen in Südosteuropa an den ereignisarmen Rand der politischen Geschichte gerückt. Nochmals fünfzehn Jahre zurück vom werkgeschichtlichen Punkt der *Niemandsbucht* entfernt liegen die literarischen Ausgangsformen dessen, womit Handke sich mit seinem Erzählexperiment nun ganz anders beschäftigen und letztlich sogar verabschieden wird. Die Prosaform der *Niemandsbucht* stellt ihrerseits eine Übergangsform dar; die von Handkes poetologisch zu lesenden Selbstverständigungstexten vor und nach der Übersiedlung nach Salzburg, also von der *Langsamen Heimkehr* (1979) und der *Lehre der Sainte Victoire* (1980) bis zur Neuausrichtung seines Schreibens in den neunziger Jahren und noch darüber hinaus bis an die Gegenwart heranreicht. Der Wechsel der Schreiborte bedeutet in diesem werkgeschichtlichen Bogen mehr als nur die bloße Datenbasis biographischer Koordinaten. In den Jahren 1978 und 1979 führten eine ausgedehnte Amerikareise, eine existentielle Schreibkrise und schließlich die zum Gymnasialeintritt der Tochter Amina ultiernommene Ansiedlung in Salzburg, die eine längere Phase der Ortsan-

2 Handke: *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999* [=UTF], S. 9.

sässigkeit einleitet<sup>3</sup>, für eine tiefgreifende Zäsur in der Arbeitsweise und Schreibhaltung Peter Handkes. Mit Ende dreissig immer noch ein jugendlich wirkender Schriftsteller, geht Handke, bevor er sieben Jahre als alleinerziehender Vater fungieren wird, in Südfrankreich fast mönchisch bei den Bildern und dem Hausberg Paul Cézannes in die Schule. Es scheint fast, als habe der Schriftsteller dabei jenen biographischen Mythos der lebensgeschichtlichen Häutung nachvollzogen, wie ihn Goethe mit der Italienreise und der römischen »Wiedergeburt« vor dem vierzigsten Lebensjahr vorgelebt hatte.<sup>4</sup> Den Weimarer Dichterfürsten hatte die Reise-Therapie aus einer persönlichen wie poetischen Krisenzeit herausgeführt – bei Handke stellt sich das häufige Reisen und Unterwegssein, der permanente Wechsel von Arbeitsorten und Lebenskonstellationen sowohl als Ausdruck wie als Verarbeitungsform der Krise dar.

Standen die *Langsame Heimkehr* und ihre unmittelbaren Folgebände bis zu *Die Wiederholung* unter dem Zeichen einer Ästhetik der *Bilderschrift* und der chiffrenhaften Zeichnung und Entzifferung von Landschaftsräumen, so wandelt sich diese schriftästhetische Ausrichtung in den neunziger Jahren, nach dem *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991), aufs Neue. Im Juni 1991, ein Jahr ungefähr nach Peter Handkes Bezug des Hauses in Chaville, sagten sich Slowenien und Kroatien los von diesem unter Marschall Tito geschmiedeten Staatsgebilde und erklärten ihre Unabhängigkeit. In Slowenien begann, Handke sprach später von den »Startschüssen für das Auseinanderbrechen Jugoslawiens«<sup>5</sup>, jener Krieg, der von nun an im Werk dieses Autors »latent allgegenwärtig« blieb, auch und gerade dort, wo keine expliziten Bezugnahmen auf die Ereignisse des Jugoslawienkrieges stattfanden. Mit geschichtlichen Daten und geographischen Markierungen ist freilich nur tangential jenes Text- und Motivgeflecht zu umreißen, das Handke zwischen sich, seiner kärntnerisch-slowenischen Herkunftswelt und der neuen französischen Schreibheimat knüpfte und das mehr und mehr auch die Phänomene und Verlaufsformen einer zeitgenössischen europäischen Kriegslandschaft zu umschließen begann, die dabei mitsamt der hochkontroversen politischen und journalistischen Bewertungen selber zur literarischen Textur umgewandelt wurde.

Die Zeitgenossenschaft dieses Krieges anzunehmen, wurde zur

---

3 Zum biographischen Kontext der dieser Rückwendung vorausgehenden Krise vgl. Höller: *Peter Handke*, S. 86ff.

4 Zu Handkes ästhetischer Orientierung an Goethe vgl. Vogel: »Wirkung in die Ferne.« Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und Goethes *Wanderjahre*«; sowie Wolf: »Der ›Meister des sachlichen Sagens‹ und sein Schüler. Zu Handkes Auseinandersetzungen mit Goethe in der Filmerzählung *Falsche Bewegung*«.

5 Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991). *Eine Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996). *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996) [=AWS], S. 56.

Schicksalsentscheidung für den Schriftsteller Peter Handke, zur Belastungsprobe auch für seine literarische Unabhängigkeit und Glaubwürdigkeit. Mit Beiträgen auf dem Gebiet politischer Essayistik hielt sich der streitbare Dichter eher zurück, nicht immer freilich mit einseitigen Verlautbarungen und verbalen Rundumschlägen. So bleibt der in der *Niemandsbucht* abwesende Fluchtpunkt des Krieges in Handkes literarischer Prosa der letzten beiden Jahrzehnte eine doppelte Zumutung: indem erstens die im Westen vielbeschworene Gesellschaftsform des Zusammenlebens von Menschen unterschiedlicher Kulturen und Religionen sich aus der Sicht Handkes messen lassen muss *am* und verantworten *vor* dem gescheiterten Modellfall Jugoslawien, und indem zweitens die trotzig-beharrliche Parteinahme des Schriftstellers für die Option staatlicher Einheit und deren fast ausschließlich serbische Verfechter nicht als ein aufs Politische eingrenzbares Phänomen auftritt, sondern prononciert als Dichter-Haltung und ästhetische Botschaft, so dass mit indirekten, um so wirkungsvolleren Mitteln aus der Lektüre seiner Erzählwerke eine Ahnung, und mehr als dies, der abwesend bleibenden Kriegs-, Bürgerkriegs- und Völkermordtragödie von Jugoslawien aufsteigt.

Die »Idee« oder »das Hirngespinnst von einem zusammenhängenden großen Land auf dem Balkan«<sup>6</sup> ist Peter Handkes Version einer interkulturellen Ökumene, in der Phase ihres realpolitischen Desasters desto ausdauernder und leuchtender, zunehmend bitterer freilich auch, beschworen. Erst mit der großen Erzählung *Die morawische Nacht*, in welcher der Autor streckenweise eine sanft ironische Schreibhaltung gegenüber diesem eigenen Beharren findet, wird vollends deutlich, dass es sich bei den Regionen, Landschaften, Städten und Siedlungen zwischen Donau, Save, Morawa und Drina um eine, mit dem ganz frühen Handke von 1969 zu sprechen, »Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt« handelt, will sagen: um eine wieder nach Innen, ins Imaginarium der Schreibexistenz und ihrer fingierenden Tätigkeit zurückgenommene Entfaltung jener Ökumene, die als Anschauung eines konkreten Landschaftsraumes (nämlich des »Neunten Landes« Slowenien und der nach Triest hinüberreichenden Geologie des Karstes)<sup>7</sup> einst hervorgegangen war aus dem von Haus und Heim aufgebrochenen Wanderleben des werdenden Dichters der *Hornissen* und des Spurengängers der *Wiederholung*. Mit nochmals anderen Worten: ein Lebensprojekt.

Landschaft und Gemeinschaft bilden im Werk Peter Handkes von jeher eine spannungsreiche Konstellation. Als zwei Welten stehen sie sich gegenüber, auch wenn ihre Erscheinungsformen in der Wirklichkeit sich stets überlagern. Da ist zuerst also der ausgedehnte Raum der

6 Handke: *Die morawische Nacht* [=MN], S. 506.

7 Systematisch entwickelt werden die Slowenien-Bezüge des Werks bei Hafner: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*.

Natur, die von Flussläufen, Gebirgslinien, Besiedlungsmustern und Transportwegen durchzogene Oberfläche des Erdballs, die von der Horizontlinie zu einem willkürlich endenden, die Eindrücke von Weite und Begrenzung verbindenden Bildausschnitt zusammengefasst wird. Landschaft ist, was vorzugsweise alleine durchstreift, durchwandert, erkundet wird. In Handkes Prosa spielt die »Performanz des Gehens«, wie Volker Georg Hummel dies genannt hat, eine landschafterschließende Rolle, wobei in diesen Vorgängen des pedestrischen Erkundens zugleich die Instanz des erlebenden und schreibenden Ich in ihrem subjektbetonten Stellenwert herausgearbeitet wird.<sup>8</sup> Dem durch solche Mikro-Intensität der Fortbewegung evozierten landschaftlichen Naturraum kontrastieren ihrerseits disparate Signale aus der Sphäre der gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Ereignisse und Entwicklungen. Ergänzend zum weiten flächigen Raum der Landschaft steht, wie die Antwort auf eine unklare Frage, das typische Bild einer häuslichen Gemeinschaft, die sich durch ihren inneren Zusammenhalt von der Außenwelt abgegrenzt und durch eine wetterfeste Hülle vor ihr geschützt weiß.

Im Hause findet die Landschaft ihren punktuellen Gegenakzent oder perspektivischen Fluchtpunkt, erhält der Wanderer Obdach und Gastrecht, kommt die rastlose Bewegung der schweifenden Suche an einen zumindest vorläufigen Haltepunkt. »Feste der Freundschaft« (NB, 34) zu feiern (nach einer Formulierung Hölderlins), ist Modus einer nach innen, ins Häusliche gewendeten Gastlichkeit; den Urtypus ihrer geselligen Entfaltung bildet die Tischgemeinschaft.<sup>9</sup> Zwischen dem Raum des Hauses und jenem der Landschaft liegt eine Übergangszone, die von Fenstern und Türen markiert wird und sich in handlungsdynamischer Hinsicht als Bereich der Schwelle darstellt. Zwischen Gastfreundschaft und Ausgrenzung liegen oft nur knappe Abstände und einige wenige Impulse der Attraktion oder Repulsion. Der Schauplatz, auf dem über die Zugehörigkeit zur Gast- oder Feindeswelt verhandelt und entschieden wird, ist kein anderer als die Schwelle. Die Schwelle ist eine scharf trennende Grenze und eine geräumige Übergangszone zugleich; genau dadurch, in dieser Doppelheit, bildet sie den Zwischenraum von Innen und Außen im architektonischen, im sozialen und allgemeiner noch im struktursemantischen Sinne. Nicht nur in räumlichen Dimensionen hat die Trennungslinie der Schwelle eine mehr oder minder breite Erstreckung, sondern auch als Zeitphänomen ist sie ein Übergangsbereich, in dem die Vorher-Nachher-Differenz eine dehnbare Extension erhält und zur anhaltenden Phase werden kann. Weil an den Schwellen

---

8 Hummel: *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes »Mein Jahr in der Niemandsbucht« und »Der Bildverlust« als Spaziergängertexte.*

9 Zur dramaturgischen Funktion des Tisches und der Tischgemeinschaft vgl. Pelz: »Was sich auf der Tischfläche zeigt. Handke als Szenograph«.

die Schärfe raumzeitlicher Distinktionen zu einem transitorischen Aufenthaltsort mutiert, erweisen sich Schwellenorte als Zonen erhöhter kultureller Intensität; Ereignisse und Geschichten lagern sich dort an, in deren narrativen Mustern man die zwiefältige Logik dieses Zwischenreiches in vielfachen Varianten wiedererkennen kann.

Wie wird Landschaft zur Gemeinschaft? In Peter Handkes Prosawerk von den achtziger Jahren bis in die Gegenwart scheint mir die Erfahrung und Verwandlung interkultureller Fremdheitsräume in Gemeinschaftsereignisse einen Grundimpuls darzustellen, der schon deutlich vor dem Zerfall Jugoslawiens sich als drängendes Thema zu Wort meldet, durch diesen zeitgeschichtlichen Hintergrund, an dem der Autor lebhaften Anteil nahm und nimmt, indes nochmals und vehement verstärkt wurde. Für den stimmführenden Icherzähler, den Handke in seinen Texten häufig einsetzt, stellt sich die Schwellen-Problematik zwischen Innen- und Außenraum in Gestalt der Frage, wer oder was ihm, wie die Redensart so schön sagt, »ins Haus kommt«. Die Teilhabe am *Oikos* des Gemeinschaftserlebens ist jeweils dann erreicht, wenn die Schwelle passiert, der Eintritt in den häuslichen Zusammenhalt vollzogen ist. Zu einem kardinalen Problem dabei kann freilich werden, dass jeder Einschluss mit einer ihm sowohl logisch wie auch topisch notwendig korrespondierenden Ausgrenzung verbunden ist.

Die Landschaft als »Draußen« erzählt bei Peter Handke ihre eigene Geschichte, in der die Handelswege und Siedlungsformen stets in einer doppelten Auseinandersetzung stehen; diese Einrichtungen müssen es mit den Schwierigkeiten des Terrains und den Unwägbarkeiten des Jahreslaufs aufnehmen, und sie erleiden gerade dort immer wieder die Wirren von Kriegs- und Vernichtungszügen, wo sich besonders verdichtete kulturgeographische Zonen der Begegnung zwischen einander Fremden, Gästen und Feinden gebildet haben. Der Außenraum in seiner beängstigenden Vielgestalt und Unübersichtlichkeit erzeugt zunächst ein elementares Gefahrenpotential, er unterstreicht den »Absolutismus der Wirklichkeit«, gegen den sich Mythen erzählende Gemeinschaften abzugrenzen tendieren.<sup>10</sup> Die Landschaft als interkulturellen Raum des Austauschs oder der Gastfreundschaft wahrzunehmen, setzt je schon eine gewisse Wechselwirkung voraus von *Oikos* im Sinne des ganzen, geschützten und autark lebenden Hauses und *Oikumene* im Sinne des Zusammenstroms vieler und unterschiedlicher kultureller Einflüsse. Modellhaft kann und soll der *Oikos* die Vielgestalt und Mehrstimmigkeit eines kulturell disparaten Landschafts- und Siedlungsraumes in sich aufnehmen und zu einer konzertanten Gemeinschaft umformen, in der als einziger Wettstreit die Überbietung im Erweisen wechselseitiger Aufmerksamkeit ausgeübt wird. Das Modell einer solchen ökumeni-

---

10 So die grundlegende These Blumenbergs (*Arbeit am Mythos*, S. 9ff.) zur kulturellen Produktivität mythischer Bewältigungsformen.

schen Gemeinschaft ist in Peter Handkes Prosawerk vielfach formuliert: als bloße Sehnsucht, zuweilen auch in konkretes Figurenhandeln ausgemünzt, oder durch die literarische Form als solche angedeutet; stets kommt das gemeinschaftsstiftende Erleben durch ein schlichtes und einfaches Mittel zustande. Dasjenige Vehikel, welches die Distanzen und Differenzen aus der Weite der Landschaft heranrückt, über die Schwelle des Hauses hebt und in den *Oikos* der Gastlichkeit einbezieht, ist nichts anderes als das Medium des Erzählens, der geselligen, mehrstimmigen Mündlichkeit.

An der Übergangsschwelle zwischen Reisebericht und gemeinschaftlicher Erzählform konstituiert sich die spezifische Gattungsform, die Handke in dem umfangreichen Prosawerk *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, seinem Untertitel nach als »Ein Märchen aus der neuen Zeit« anstrebt. In den Eingangsmerkungen, der Schwellensituation also des Textes selbst, erklärt die erzählende Ichfigur:

[...] diese Geschichte soll von mir nur unter anderem handeln. Es drängt mich, damit einzugreifen in meine Zeit. Und als Reisender, im Unterschied zu früher, könnte ich heute nirgendwo mehr eingreifen. So wie sich einem Orte, Gegenden, ganze Länder verbrauchen können, so hat sich das Unterwegssein, das Reisen, mir verbraucht. [...] Das schließt nicht aus, daß in meinen Aufzeichnungen auch eine Reise vorkommen wird. Zu einem großen Teil soll es eine Reiseerzählung sein. Diese wird sogar von mehreren Reisen handeln, zünftigen, heutigen und dabei hoffentlich immer noch entdeckenden. Allerdings bin der Held dieser Reisen nicht ich [...]. Ein paar meiner Freunde sind es, die sie, so oder so, bestehen werden. (NB, 23)

*Mein Jahr in der Niemandsbucht*, 1994 erschienen, beschreibt den Wechsel von der Tagebuchform des individuellen Landschafts-Wanderers zum Rede- und Schriftgeflecht der pluralen Reiseerzählung. Was Handkes Icherzähler-Figur Gregor Keuschnig als Double des Schriftstellers auf der Ebene einer poetologischen Absichtserklärung zu Anfang des Textes ankündigt, läuft auf eine Art kollektives Reisetagebuch hinaus, welches sich aus den Wahrnehmungen, Erlebnissen und Berichten einer um den Erdball verstreuten, getrennt reisenden Gruppe von Individualisten zusammensetzt. »Schon seit dem Anfang des Jahres sind sie unterwegs, ein jeder von ihnen in einer verschiedenen Weltgegend, einer vom andern, wie auch von mir hier, oft durch Kontinente getrennt. Es weiß der Einzelne nichts von seinem mit ihm zugleich durch die Welt ziehenden Gefährten.« (NB, 23) Soweit also die Ausgangslage einer Versuchsanordnung, die den Horizont desjenigen, der sich mit starkem Possessivpronomen an die Spitze des Buchtitels setzt, zu überschreiten geeignet ist. Gregor Keuschnig, als literarische Figur eingeführt durch Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* von 1975, seinerzeit Mitarbeiter der Botschaft Österreichs in Paris, bekennt zu Beginn des neuen Werks, auf eine abermalige und grundlegende



»Verwandlung« seiner selbst aus zu sein. Der Protagonist erweist sich damit als intertextuelles Echo auch seines Namensvetters bei Kafka; zur Vielschichtigkeit der Figur gehört zudem, dass sich in ihr ebenfalls der Autor Peter Handke spiegelt, indem er Gregor Keuschnig zum Schriftsteller macht und ihm einige persönliche Züge und Konstellationen aus der eigenen Lebensgeschichte unterschiebt.

Was der Autor Handke seinen Stellvertreter Gregor Keuschnig in der *Niemandsbucht* ins Werk setzen lässt, ist genauer betrachtet der Versuch einer »Weiterung« (NB, 19); diese Weiterung des Ichs soll gelingen, indem der Protagonist entfernte Freunde in seine Erzählung mit einbezieht und sich von ihren Geschichten durch das Jahr tragen lässt. Er will »Chronist sein, sowohl des Jahrs in der Gegend hier als auch der Freunde im weiten Umkreis hinter den Hügeln« (NB, 44). Die entstehende kollektive Chronik folgt, was die Notate, Erinnerungen und Bemerkungen des Icherzählers betrifft, in ihrer Sukzession dem gleichmäßigen Gang des Jahreslaufs, der aus den locker eingestreuten Monatsangaben und jahreszeitlichen Hinweisen als chronikalischer Untergrund des Erzählgefüges durchscheint. Insofern gleicht das *Jahr in der Niemandsbucht* einer Sequenz von kalendarischen Episoden. Im Wesentlichen aber geht es um ein literarisches Experiment, das die am Ort haftende Erzählform der Chronik um eine Reihe zusätzlicher, weit entfernter Perspektiven und Geschehnisse erweitert, so dass die sieben Figuren des aufgetragenen Kollektivs mit dem Icherzähler aus der Niemandsbucht ein kommunizierendes System vernetzter Sensoren bilden. Dem gewählten Standort am Rande der Metropole kommt dabei die Rolle eines an viele Verbindungen zugleich angeschlossenen Knotenpunktes zu. Die Warte des Icherzählers am Rande von Stadt und Landschaftsbucht nimmt also durchaus die Funktion eines Zentrums wahr, von dem aus durch das netzförmige Gemeinschaftswerk der Eindruck globaler Gleichzeitigkeit evoziert werden kann. Etwas widersprüchlich beschreibt Gregor Keuschnig die angestrebte narrative Bewegungsform als »eine Art Sternfahrt« (NB, 24), wenngleich sie ja ohne den Charakter monozentrischer Zielgerichtetheit verlaufen solle. »Es soll eine Geschichte meiner Gegend hier und meiner fernen Freunde sein. Dabei bin ich weder sicher, ob es meine Gegend, noch ob jene Reisenden meine Freunde sind.« (NB, 24f.)

In Niemands Bucht zu wohnen, folglich in leichter klanglicher Verschiebung vielleicht sogar in Niemandes Buch, ist das erwünschte Los der Hauptfigur, die ihr possessives Pronomen sogleich abschwächt und die Berichtskompetenz mit der Gemeinschaft der ausgeschwärmten Mit-erzählenden zu teilen bereit ist. Tatsächlich werden in den späteren Verlauf des Textes sieben Geschichten der sieben ausgewählten Mitwirkenden eingestellt, doch tritt der Icherzähler seine Stimmführung bei der Wiedergabe der fremden Erlebnisse nicht ab, sondern gibt sie in eigener Person wieder, die Schilderungen der anderen teils im Modus er-

zählenden Berichts, teils in Dialogen und erlebter Rede ausgestaltend. Insofern kontrastiert die prätendierte vielstimmige Mündlichkeit einer im Freundeskreis geführten Unterhaltung mit dem der Progression des Textes zugrundeliegenden Vorgang des einsinnigen und vereinzelter Schreibens. Die einsamen Wanderungen des Chronisten sind gleichsam eine Werkstatt der linear voranschreitenden Niederschrift<sup>11</sup>, und in das Gehen und Schreiben der Hauptfigur sind die exzentrischen Korrespondenten als interferierende Verweise auf ein Außerhalb eingebettet, auf eine global zerstreute Stimmenvielfalt, deren Wiedergabe freilich je schon kompositorisch gebändigt ist und den Text selbst gerade nicht auseinanderlaufen lässt, sondern zusammenhält.

Die Fahrten und Wanderungen der Freunde führen in unterschiedlichste Regionen: die als »Architekt« benannte Figur bereist die vereiste Winterlandschaft um das nordjapanische Morioka, der »Sänger« ist im Norden Schottlands auf dem Weg von Inverness zu der Küste gegenüber der Hebrideninsel Skye; der »Sohn« des Erzählers befindet sich im istrischen Hafenstädtchen Piran auf seiner ersten Alleinreise, die »Frau« an der türkischen Südküste, der »Pfarrer« des Geburtsortes zieht in Keuschnigs Kindheitslandschaft seine stetigen Kreise (NB, 41f.); der »Maler« dreht in der spanischen Meseta »seinen ersten Film« (NB, 42); hinzu kommt noch die »Geschichte des Lesers«, der, auf der Suche nach dem zeitgenössischen »Deutschland-Epos« (NB, 485), einen imaginären Reigen literarischer Orte und Schauplätze durchstreift und dabei lesend der »Rundreise eines Schriftstellers« (NB, 486) folgt, die ein Werk Gregor Keuschnigs darstellt, auf das die *Niemandsbucht* 1993 zurückblickt und das im Rahmennarrativ der *Morawischen Nacht* von 2008 als Handlungsmuster wiederkehren wird. Als ein weiterer leitmotivischer Topos fungieren die an emblematischen Schwellenorten stattfindenden Schlüsselbegegnungen mit den zwei »Lebens-Frauen« des Erzählers. Einmal auf der großen Draubücke in Maribor, »mit jener, die inzwischen aus der Ferne meine Freundin ist« (NB, 46); zum anderen in der »Amerikazeit« (NB, 46), mit der als Katalanin vorgestellten Frau des Protagonisten, »auf der Straßenbrücke über den Rio Grande zwischen El Paso, Vereinigte Staaten von Amerika, und Ciudad Juarez, Mexiko« (NB, 415); beide dieser Schwellenbegegnungen entfalten sich in einer Abfolge der Phasen von Liebesgemeinschaft und schmerzlichem Getrenntsein. Ob der Protagonist dem handfesten »Schwindel« der Liebe künftig mehr Vertrauen entgegenbringen können würde als dem »Irrglauben« der Freundschaft (NB, 29), muss dahingestellt bleiben.

Klar ist nur: Gregor Keuschnig ist, inmitten dieses global gestreuten

---

11 »Das sich gegenseitig bedingende Verhältnis zwischen Fortbewegen und Schreiben können ist in keinem Werk Handkes so allgegenwärtig Thema wie in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Schreiben und Gehen werden im Text miteinander quasi identisch verwendet« (Hummel: *Die narrative Performanz des Gehens*, S. 148).

Netzes von Ortsreferenzen, in seinem eigentümlich leer anmutenden Landschaftsraum auf betonte Weise allein.

Trotz meiner Vertrautheit mit diesem Land, erreicht durch tagelanges Zufußgehen, – Träumen und Gehen, mein Wahlspruch – von Vorstadt zu Vorstadt, über Berge und Täler, quer über Autobahnen und Schienenstränge, kenne ich doch beinahe niemanden da, habe ich in dem Departement, wie es sich in der Form eines Halbmonds um die Westhälfte von Paris legt, von Bourg-la-Reine und Fontenay-aux-Roses im Süden bis hinauf nach Asnières und Clichy im Norden, keinen Freund. (NB, 49f.)

Der Niemandsbucht-Bewohner befindet sich in einer selbstgewählten Exilheimat, in der sich die Infrastruktur-Gebilde der Zivilisation mit einer elementaren Ortsauflösung durch das Ozeanische vermengen. Wenn der Erzähler bemerkt, »ein Teil dieser in die Wälder eingeschnittenen Zivilisationsfläche« sei das »Wasser« »eines schon seit Jahrhunderten bestehenden Teichs« (NB, 76), so füllt sich die umrissene Halbmondform der Region in seinem Blick auf eine durchaus unmetaphorische Weise mit dem urzeitlichen Element der Meere an. Eines Nachts, so bemerkt er, sei ihm »zum ersten Mal die ganze Gegend als eine Bucht erschienen, mit uns als dem Strandgut« (NB, 78). Der im Zusammenspiel von Haus und Landschaft formierte Topos der Schwelle, des Übergangsraumes zwischen Innen- und Außenwelt, wird in diesem topographischen Modell einer Halbmondbucht aufgenommen und seinerseits zu einer geräumigen Landschaftsvorstellung erweitert, zu einer sich überdimensional um die westliche Peripherie von Paris legenden, bogenförmigen Strandlinie. Einem Parabolspiegel gleichend, stellt die Form der Niemandsbucht selbst eine Schwellenfigur dar, die es dem in ihrem Brennpunkt befindlichen Icherzähler gestattet, inmitten seiner Einsamkeit sich für den unbegrenzten, erdumspannenden Raum der Vielen zu öffnen, die über den Globus verstreut unterwegs sind, für ihn unterwegs sind.

Seine Verlassenheit also ist es, die den Protagonisten in die Lage versetzt, ein Gespräch unter den Fernsten zu führen. Mithilfe der über den Erdball verstreuten Stationen, Schwellenorte, Verbindungswege entsteht ein mehrschichtiges, verzweigtes Erzählgebilde, zusammengehalten einmal vom Fortgang des Jahreslaufs und zum zweiten von den virtuellen Peilungs-Vorgängen, mit welchen der Icherzähler immer wieder imaginären Kontakt zu seinen Korrespondenten aufnimmt. »Mit den Freunden zusammenzukommen, nicht bloß mit einem von ihnen, sondern mit mehreren, am besten allen, den in die Windrichtungen zerstreuten, auf einmal, das ist mir inzwischen, abgesehen vom Lesen und Schreiben, das Höchste geworden.« (NB, 33) Alle, niemand. In der Niemandsbucht rinnen die Zuströme aller zusammen. Im Vorgang der erzählenden (Ver-)Sammlung und Bündelung der einlaufenden Geschichten ist der gegenstrebige Befund größtmöglicher Zerstreuung und

Distanz mitzudenken. Von einer Handlung im Sinne ereignisreicher, dramatischer Veränderungen ist im epischen Gang der *Niemandsbucht* wohl nur insofern zu sprechen, als die Spannung zwischen der vorgestellten Gemeinschaftlichkeit und ihrer tatsächlichen Fraktionierung erheblich ist und letztlich unaufhebbar bleiben wird. Dem mit der Erzählstruktur nur indirekt angedeuteten Begriff der Ökumene, des aller Konflikte zum Trotz wie ein gemeinsames Haus bestellten gemeinschaftlichen Raumes kultureller Diversität, ist der noch präziser benannte der Diaspora als komplementärer Befund gegenüber gestellt.

Eine gemeinsam bewirtschaftete Angelegenheit soll die Erde im Ganzen und jeder Flecken auf ihr im Besonderen sein, besagt das Konzept der Ökumene. In ihrer räumlichen, raumgreifenden Dimension spiegelt die menschliche Kultur- und Besiedlungsgeschichte des Erdbodens indes vor allem Vorgänge der Entzweigung, der Abgrenzung, der Verfeinerung. Den topographisch wirksamen Kräften der Segregation und der Migration folgt insofern mit gewisser Konsequenz ein Zustand der Zerstreuung, des Auseinandergerissenwerdens derjenigen, die, sei es nach Herkunft, Sitten, geteilten Erfahrungen oder Wertvorstellungen, zusammengehören. Zunehmende Getrenntheit des Gleichartigen und Nachbarschaft des Verschiedenartigen sind ihrerseits die Triebkräfte neuerlicher kultureller Dynamiken, schaffen neue Formen der Ökumene und der Diaspora. Das Begriffspaar von Ökumene und Diaspora ist wie kein anderes geeignet, die Mechanismen der kulturellen Differenzierung und Diffusion samt der hieraus entspringenden Kontakt- und Austauschprozesse zu benennen, die vornehmlich religiöse bzw. religionsgeschichtliche Färbung dieser Begriffe mag hierbei nicht einmal von Nachteil sein. In Handkes *Niemandsbucht*-Chronik ist es der Pfarrer der Heimatgemeinde Gregor Keuschnigs, welcher im Gespräch mit dem gelegentlich heimwärts wandernden Protagonisten das Phänomen der Diaspora, gleichsam als letzte glaubensgeschichtlich aufgeladene Hoffnungsperspektive, ins Feld führt. Dabei

redete er von der Zusammengehörigkeit der Vereinzelten in der Diaspora, die heutigentags, der eine hier, der andre dort, der Ort geworden sei, wo es mit unsereinem am ehesten weitergehe, worauf ich ihm widersprach: Ich erwartete auch nichts mehr von einer Gemeinschaft der Versprengten, Auserwählten, von Geheimzirkeln mit Geheimschriften und Einweihungsriten, sondern, – und hier wußte ich, wie schon so oft, auch nicht mehr weiter. (NB, 92)

Die Erfahrung der Getrenntheit von den Freunden und Gesprächspartnern, so darf man Keuschnigs Ratlosigkeit deuten, ist durchaus real; aus ihr aber im Gegenzug einen Modus der Gemeinschaft zu gewinnen, ist nicht so einfach, wie es der Herr Pfarrer darzustellen beliebt.

Dennoch, Keuschnigs Projekt einer gemeinschaftlichen Chronik des Jahreslaufes zuhause und unterwegs zielt ebenfalls auf den vom Pfarrer formulierten Traum einer Gemeinschaft der Versprengten, einer fortge-

setzten Unterhaltung zwischen Abwesenden über große Distanzen hinweg. Die Geschichten der Fremden und der Fernsten müssen herangerückt, sie müssen über die Schwelle getragen und zu einem Teil des Hauses werden. Angestrebt wird in der Literaturform dieses modernen Märchens eine Form des gemeinsamen Erzählens, der in quasi-mündlicher Korrespondenz versammelten Runde, die ein literaturgeschichtlich benennbares Vorbild hat in den Erzählgemeinschaften der Novellistik. Nicht allein der Inhalt und die mitgeteilten Figuren oder Handlungen machen die Bedeutung des Erzählens aus, es ist seine gemeinschaftsstiftende Kraft. Mit Keuschnigs kollektivem Literaturunternehmen wird, in zeitgenössisch modifizierter Form, nämlich unter den Bedingungen der Globalisierung, ein altes Modell konfabulierender Geselligkeit auf die Stufe einer ästhetisch ambitionierten Gestaltung gehoben.

Die Affinität des Erzählhandwerks zu einer situativen Mündlichkeit ist praktisch, aber auch literarhistorisch bedingt. Letzteres verdankt sich vor allem dem Umstand, dass eine der reichsten und auch einflussreichsten Quellen neuzeitlicher Erzählliteratur, nämlich die frühmodernen Novellensammlungen wie Chaucers *Canterbury Tales*, Boccaccios *Decamerone* und die *Cent nouvelles nouvelles* der Marguerite von Navarra, auf den Kunstgriff verfielen, ihre gesammelten Schätze von wechselnden, als Figuren vorgestellten Erzählern vortragen zu lassen und damit das Augenmerk auf den Vorgang des Erzählens selbst zu lenken. Für die Novelle als Erzählform konstitutiv wird mit diesen Sammlungen eine Darstellungsweise, bei der die erzählte Geschichte durch die mitlaufende Repräsentation des Erzählaktes eine quasi-mündliche Sprechsituation evoziert. Anders als im 19. Jahrhundert arbeiten jene frühen Sammlungen mit dem Plural des Begriffs, es geht nicht um den Einzeltext, sondern um eine Sequenz von Novellen, die mündlich mitgeteilt und dabei aus einem großen Vorrat an überlieferten Geschichten geschöpft werden. Boccaccios *Decamerone* versuchte um 1350 bereits den kompilatorischen Charakter seiner aus vielen Einzelgeschichten zusammengesetzten Textform mithilfe einer Rahmengeschichte zu begründen. In der von Gegenwartsbezügen durchdrungenen Rahmenhandlung tritt ein Grüppchen florentinischer Adliger vor der in der Stadt umlaufenden Pestepidemie den Rückzug auf ein Landgut an, wo sie über einen Zeitraum von zehn Tagen gemeinsam ausharren und sich zu ihrem Zeitvertreib gegenseitig eine Fülle von Geschichten erzählen. Die Runde hat durchaus frivole Züge; dem Tode entronnen und die Gefahr noch sinnfällig vor Augen, gibt sich die *Brigata*, die junge Schar, einem sorglosen Wohlleben hin mit Gesang und Tanz und amourösen Freiheiten. »In Lust und Freuden müssen wir leben, denn aus keinem andern Grund sind wir dem Jammer entflohen.«<sup>12</sup>

Peter Handke hat seine literarische Ästhetik mit der *Niemandsbucht*

---

12 Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*, S. 29 (Erster Tag).

und ihrer den Icherzähler umgebenden Runde von sieben Freunden dem in der Novellistik traditionell verankerten Muster einer prätendierten Mündlichkeit und inszenierten Geselligkeit angenähert und damit einen Weg eingeschlagen, der sich fortsetzt und noch verstärkt im späteren, also jüngeren Prosawerk und seinen betonten Ritualen der Gastlichkeit, den Rhythmen der Ausfahrt und Wiederkunft, den eingestreuten poetologischen Bemerkungen über Autorschaft und Erzählertum. Die Schwellensituation des Wohnsitzes am Uferstrand seiner Niemandsbucht wird für den stimmführenden Erzähler zu einem Anschauungsbild dafür, dass ein neuer Ton und eine neue Form des Erzählens ihm als Vorhaben zeitlich wie räumlich vor Augen stehen. »Von dem Fenster aus, an dem ich sitze, sehe ich jeden Morgen die Erzählung, und wie sie im großen weitergehen sollte. Es ist ein Ort.« (NB, 228) Dieser gewohnheitsmäßig immer wieder angeschaute, wie eine Messlatte oder Maßvorgabe tagtäglich angepeilte Bildeindruck besteht aus einer *prima vista* unscheinbaren landschaftlichen Einzelheit, einer »Stelle im Hügelwald« (NB, 228), die dem Erzähler, »mit der täglichen Betrachtung, zum Ort geworden ist« (NB, 228). Was hat diese landschaftliche »Stelle« an sich, das sie zu einer sinnbildhaften Darstellung für das hier entwickelte Erzählideal werden lässt?

Es stehen da Bäume wie überall, nur zeigen diese sich deutlicher als sonst hügelab und hügel auf. Zum einen kommt das aus meinem Abstand zu ihnen: Sie wachsen auf halber Höhe, etwa in der Mitte zwischen dem Waldrand unten [...] und der Horizontlinie weiter oben [...]. So wirkt die Stelle auf mich als das Innere des Waldes, abgerückt vom Vordergrund mit dem Rauch aus den Rauchfängen, aber auch entschieden noch nicht weg in der Ferne. Und zum anderen hat die Stelle schon für sich etwas Eigenes, indem die Eichen, die Birken, die Edelkastanien dort auf einer Vorkuppe gereiht sind, nach welcher es offenbar hinabgeht in eine Mulde. (NB, 229)

Der Anblick der Bäume, die beisammen auf halber Höhe stehen, hat im doppelten Sinne Schwellencharakter. Denn von dieser mittleren Position kann der Blick sich nach oben oder nach unten wenden, hat also die Optionen der Beweglichkeit in zweierlei Richtung, selbst wenn er auf ein und derselben Stelle verharret; und auch für die Vordergrund/Hintergrund-Achse des Bildgeschehens markiert die Baumgruppe eine solche Schwelle, denn nach den Bäumen geht es, wie der Icherzähler jedenfalls sich ausmalt, in eine Senke hinab, also wiederum über die Schwelle. Für die Erzählung, die nach diesem Bilde sich formen soll, kann das nur heißen, sie ist ihrerseits nicht als etwas bereits Gegebenes vorzustellen, sondern sie kündigt ihr Kommen an, das gleich hinter der nächsten Schwelle sich abzeichnen mag. Der Aufschub, die Vertröstung auf den hinter der nächsten Biegung sich bietenden Anblick, ist ein bekannter psychologischer Durchhalte-Mechanismus des Wanderns. Mit dem Bild der kleinen Waldkuppe in der Landschaft vor dem Haus hat Handke das

programmatische Modell eines Erzählens ausgedrückt, das selber von Schwelle zu Schwelle, von Aufschub zu Aufschub voranschreitet. Ein Zwischenraum oder Medium zur Verbindung zwischen einander Fernen, und ein mitlaufender Indikator beweglicher Verschiebungen. Als der Tag von Mariä Lichtmess heranrückte und dann wieder vorüber war, würdigt Gregor Keuschnig das Datum als »Fest der Lichtschwelle«, das den Übergang zu den wieder heller und länger werdenden Tagen markiert (NB, 84). Aber ist nicht jeder Kalendertag eine Zeitschwelle, an der sich das Zusammentreffen oder Auseinandergerissen-Werden der gelebten von der noch bevorstehenden Zeit ereignet?

Als nach dem durchgangenen Jahreslauf und wie zum feierlichen Abschluss des Erzählexperimentes sich die fernen Freunde alle in der *Niemandsbucht* einfinden und in einem Gasthaus, im »Speiseraum der Auberge Aux Echelles« (NB, 1044), eine festliche Runde bilden, hat sich dann endlich die alte Erzählgemeinschaft der Novellenrunde aufs Neue zusammengefunden. »Nach und nach traten dann die Freunde zur Tür herein, einzeln, in kurzen Abständen, aus allen Himmelsrichtungen, und keiner, so weit ich sah und hörte, zuvor entstieg einem Gefährt.« (NB, 1053) Dass ausgerechnet der Sänger dann allerdings ausbleibt und fehlt, ist mehr als ein Schönheitsfehler. Denn was die Runde dann nach dem Essen gemeinsam und miteinander aufführt, ist eine genuin vokalische Darbietung, die Lautwerdung der Erlebnisse und Geschichten im Reihum, Durch- und Miteinander des Erzählens, ein fast biblisch inszenierter Augenblick.

Und wahr dann: Als die Stunde des Erzählens kam, erzählten die Freunde von ihrem Jahr ganz Verschiedenes als zuvor ich hier. Gemeinsam dafür war, daß ich, so oder so, die Vorstellung hatte, alle diese Geschichten hätten etwas vom Heuwenden oder von dem Umdrehen und Umschichten, wieder und wieder, von Äpfeln in einem Bauernkeller. Ein jeder, auch der Steinmetz, im Festwams – sein Jahr steht auf einem anderen Blatt – streifte dabei die Sache nur, und doch hatten die Zuhörer an solchem Anklang die Welt. (NB, 1055)

Wenn bei diesem Fest des Erzählens nun aber gerade die Instanz des Sängers wegfällt, »mit seiner Stimme als dem wesentlichen Zusatz« (NB, 1066), so die allerletzten Worte in Handkes mehr als tausendseitigem Buch, dann reflektiert das Schreiben dieses Autors mit der damit gemachten Einschränkung, dass der literarische Text, so sehr er sich stilistisch und ästhetisch dem Ideal der Mündlichkeit annähert, als ein Literaturprodukt der Sphäre des Mündlichen selber nicht angehören kann. Ausgeschlossen, ultimativ, ist von diesem Ende her, dass sich »die Erzählung«, die feierliche, festliche Runde, anders denn als Reminiszenz oder Fluchtpunkt ereignen kann, sie bleiben notwendig außerhalb der Verfügungs- und Gestaltungsmacht eines literarischen Textes.

Eine zweite Ausgrenzung oder Ausblendung wiegt nicht minder schwer. Vor dem Essen, nochmal kurz im Fernsehen in die Nachrichten schauend,

registriert der Erzähler mit größter Beiläufigkeit den Bildbericht einer wie kontextlos auftretenden Szene mitten aus einem Bombenkrieg (NB, 1050), dort wurden Gärten an einem Berghang »in die Luft gesprengt – wie das splitterte.« Ungesagt bleibt, wo und warum dieses Kriegsge-  
schehen wütet; über allem, was in der Niemandsbucht, zwischen ihr und dem Rest der Welt an Geschichten erlebt, erzählt, miteinander ausgetauscht wird, lastet der Druck des Schweigens und Verschweigens. »Es herrschte, von den Wäldern im Umkreis, ein gewaltiges Dröhnen, dem ich mich überließ. Wie es das Wort Kriegswirren gab, so kam nun für das bewegte Grau-in-Grau das Wort »Friedenswirren.« (NB, 1031) In Boccaccios *Decamerone* waren die adligen Freunde der gepflegten, unterhaltsamen Erzählkunst vor der mörderisch umlaufenden Pest aufs Land geflohen. Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, ein zwischen Herbst 1794 und September 1795 entstandener Novellenzyklus, versammeln ihre Erzählgemeinschaft im Windschatten der Französischen Revolution und der darauf folgenden Kriegswirren. Es handelt sich um rheinische Gutsbesitzer und ihre Angehörigen, die im Wartestand vor der geplanten Rückkehr auf ihre von den Franzosen besetzten Herrnsitze viel Zeit und Grund zum Erzählen haben. Ihre »Pest« ist die in Frankreich ausgebrochene revolutionäre Gewalt, darum darf weder die Politik noch das militärische Zeitgeschehen im Reigen ihres Erzählens explizite Erwähnung finden nach der selbst auferlegten Regel, so wörtlich, »daß wir, wenn wir beisammen sind, gänzlich alle Unterhaltung über das Interesse des Tages verbannen.«<sup>13</sup> Einen ästhetischen Filter, der »das nahe Geräusch des Kriegs« aus der Kunst fernhält, forder-  
ten zur selben Zeit auch Schillers *Horen*<sup>14</sup>, das neue Zeitschriftenprojekt, in ihrer programmatischen Einleitung. Indem Handke an die Literaturtradition des aus geselligen Runden erwachsenden Reigens novelistischen Erzählens anknüpft, erinnert er zugleich und durch das ver-

---

13 Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, S. 1009.

14 Was die Baroness in Goethes *Unterhaltungen* etablieren möchte, ist ein modellhaft zu verstehender »Zirkel«, in dem »Gleichgesinnte sich im Stillen zu einander fügen und sich angenehm unterhalten, in dem der eine dasjenige sagt, was der andere schon denkt.« (ebd., S. 1007). Damit folgt Goethes Zirkel genau jenen Vorgaben, die Friedrich Schiller für seine 1795 gegründete Zeitschrift *Die Horen* aufgestellt hatte, in engem Kontakt mit Goethe übrigens. Die aktuelle politische Situation, von der Schillers Monatsschrift sich programmatisch absetzt, wird in der Ankündigung beschrieben als die »einer Zeit, wo das nahe Geräusch des Kriegs das Vaterland ängstiget, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuert und nur allzuoft Musen und Grazien daraus verschleicht, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor diesem allverfolgenden Dämon der Staatskritik Rettung ist« (Schiller: *Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller* (1795), S. 106). Die Rahmensituation der *Auswanderer* nimmt als Fabel den Abkehr-Gestus des Periodikums auf, für dessen erste Hefte Goethe seinen Novellenzyklus konzipierte.



lässliche Gedächtnis der literarischen Form auch daran, dass der *Oikos* des geselligen Miteinanders genau jene Gefährdungen ausblendet, über die eigentlich gesprochen werden müsste, und jene Gewalt verschweigt, von der zu erzählen wäre – auch wenn oder gerade weil es für sie keine Sprache gibt.

## Literatur

### PRIMÄRLITERATUR

- Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron*. Übertragen von Karl Witte, durchgesehen von Helmut Bode. München: Winkler 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung Bd. 9. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Handke, Peter: *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991). *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996). *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Handke, Peter: *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Handke, Peter: *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Schiller, Friedrich: *Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller* (1795). Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22. Hg. von Herbert Meyer. Weimar: Böhlau 1958.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Amann, Klaus, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien u. a.: Böhlau 2006.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolnay 2008.
- Höller, Hans: *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Hummel, Volker Georg: *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ und ›Der Bildverlust‹ als Spaziergängertexte*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Pelz, Annegret: »Was sich auf der Tischfläche zeigt. Handke als Szenograph«. In: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien u. a.: Böhlau 2006, S. 21-34.
- Vogel, Juliane: »›Wirkung in die Ferne‹. Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und Goethes *Wanderjahre*«. In: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien u. a.: Böhlau 2006, S. 167-180.
- Wolf, Norbert Christian: »Der ›Meister des sachlichen Sagens‹ und sein Schüler. Zu Handkes Auseinandersetzungen mit Goethe in der Film-erzählung *Falsche Bewegung*«. In: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien u. a.: Böhlau 2006, S. 181-200.



